

En este sentido, la escasa e inabarcable obra de Juan Rulfo establece su sigilosa relación con el tiempo, la vida y la piedra: antigua y enigmática ruina tallada por el tiempo. Hay algo de piedra viva en las palabras de Juan Rulfo, de la misma forma en que hay algo de muertos vivos en sus personajes y de la misma manera en que sus palabras están más cerca del silencio que de la música. Como el propio Rulfo decía, allá en su tierra se hablaba muy poco, y cuando sucedía, las palabras caían sobre el suelo como pequeñas piedras, diminutas pero enigmáticas en su sonido sobre la tierra, como esas piedras de Vallejo que no ofenden y que piden amor aun a la Nada. Escribía Sartre sobre Giacometti: «No es necesario mirar por largo tiempo el rostro antediluviano de Giacometti para adivinar su orgullo y su voluntad de situarse en el comienzo del mundo (...), no sé si hay que ver en él a un hombre que quiere imponer un sello de hombre al espacio o una roca que sueña lo humano (...). Con el espacio debe pues Giacometti hacer un hombre; debe inscribir el movimiento en la total inmovilidad, la unidad en la multiplicidad infinita, lo absoluto en la relatividad pura, el futuro en el presente eterno, el parloteo de los signos en el silencio obstinado de las cosas»⁴. Como Giacometti, con las palabras Rulfo debe crear a un hombre, por ejemplo, ese hombre, Juan Preciado, que ha llegado a un pueblo sin ruidos y que oye «“sus” pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. “Sus” pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol de la tarde». Un pueblo en el que una vez se pudo «...No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo», un pueblo que una vez fue «...Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y el pan. Un pueblo que huele a miel derramada»⁵. Pero esa tierra ahora es piedra y ese ya no es el tiempo de Juan Preciado, ni de Pedro Páramo, ni de Susana San Juan, y ya no se puede sentir el olor de la miel derramada. Por eso las palabras tampoco pueden tener el sonido de la conversación, de la música del idioma; porque con las palabras Rulfo también debe escribir el silencio de la muerte, de lo que se termina, debe contar el tiempo de la muerte (y como «nadie puede saber en realidad cuánto duran los años de la muerte») y a la

vez contar el murmullo de la vida; con las palabras debe crear ese espacio «donde el aire cambia el color de las casas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo, como si fuera un puro murmullo de la vida». Como Giacometti, debe inscribir «el silencio de los signos en el parloteo obstinado de las cosas». Y si Giacometti se sitúa, según Sartre, en el inicio del mundo, no es menor la obstinación de Rulfo por situarse en su final, en ese momento en el que Pedro Páramo «dio un golpe seco contra la tierra y se desmoronó como un montón de piedras». Mediante las palabras, Juan Rulfo debe dejar que suenen los murmullos, una voz que está hecha de «hebras humanas», y debe darle voz, un sonido fugaz y algo harapiento, a ese momento «en el comienzo del amanecer [en que] el día va dándose vuelta, a pausas; casi se oyen los goznes de la tierra que giran enmohecidos; la vibración de esta tierra vieja que vuelca su oscuridad».

Pedro Páramo nació herido de tiempo. Rulfo abrió la boca para darle voz al cuenco anciano y ya vacío cuya presencia derrama sobre nuestra conciencia toda el hambre que una vez sació y toda el hambre que nunca pudo saciar; para darle la sombra de las palabras a esas ruinas que una vez fueron templo y cuyas piedras han durado más que la fe.

Aparecieron *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Hay obras de las que ningún lector puede salir indemne porque, como decía Cintio Vitier de los buenos versos, son una calidad súbita del mundo. Aparecieron como surgidos de la nada, como montañas de piedra, testigos hasta de sus propios lectores. Al contrario de lo que ha sucedido con otras obras de arte, cuyo valor no fue reconocido hasta después de un tiempo, más largo o más corto, según los casos (fuere porque antes no eran los tiempos de la «comunicación», fuere porque se tenía más necesidad de continuidad y menos de contundencia y revelación), lo cierto es que en el caso de la obra de Juan Rulfo la crítica, en el buen sentido de la palabra, comenzó su labor de espeleólogo, de alpinista, de analizador de minerales, componentes y substratos y, perso-

⁴ Sartre, Jean Paul: *La república del silencio*, Losada, Buenos Aires, 1960, págs. 85-87.

⁵ Las citas sin especificar pertenecen todas a Pedro Páramo.

⁶ García Márquez, Gabriel: «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo», en *Inframundo*, Ed. del Norte, México, 1980, págs. 23-25.

nalmente, casi no conozco casos de dinamiteros. Ahora, sin siquiera llegar al medio siglo de la aparición de los dos libros de Juan Rulfo, parece que es momento de recapitular. Y recapitular es el objetivo del libro que vamos a comentar, una edición crítica de la obra de Juan Rulfo, coordinada por Claude Fell⁷.

Un libro llave, un libro puerta (Historia y alcance de la crítica rulfiana)

No se le oculta a nadie que desde hace ya años los estudios, críticas y disertaciones sobre la obra de Rulfo superan con mucho al texto de referencia. Con respecto a otras obras y otros autores, la situación es menos evidente (aunque pareciera que esta desigual relación entre crítica literaria y literatura es relativamente moderna, ya que cada vez es más difícil encontrar escritores de la fecundidad de un Galdós o un Tolstoi, por poner algunos ejemplos —en lo que a obra de creación se refiere—, y la crítica es cada vez más prolífica). Pero en el caso de Rulfo, el desequilibrio entre la densidad ósea y mínima de sus libros y la cantidad de estudios que han suscitado puede resultar abrumador. Sospecho que en esta desmesura crítica gran parte de la responsabilidad se puede encontrar en la palabra desconcierto. Pocas obras son tan desconcertantes, tan inquietantes en su ambigüedad y su simplicidad, pocas veces algo ha sido tan mínimo e inabarcable. Quizá por ello la crítica, además de deslumbrarse, de haber elogiado y de intentar habitar el murmullo, el aliento y las palabras de los libros de Juan Rulfo, también ha padecido cierto espanto; así, en ocasiones no está muy claro si algunas críticas sobre Rulfo son no tanto un intento de iluminar y escarbar en un terreno impracticable, como una forma de defenderse ante el desconcierto. En cualquier caso, lo cierto es que los estudios sobre la obra de Rulfo ya forman una amplia familia, una especie de territorio en el que no es fácil adentrarse.

En este sentido, el libro que se comenta posee un doble objetivo. Por un lado, «comparar los manuscritos con las distintas y múltiples ediciones de sus textos para demostrar de manera rotunda y definitiva que las obras publicadas de Rulfo no le deben nada a supuestos asesores que hubieran “arreglado” o “mejorado” los textos

en el momento de editarlos y, por otra parte, señalar las modificaciones más o menos importantes que el mismo Rulfo introdujo en su obra, y cuál era el significado de dichos cambios»⁸. Sergio López Mena es el encargado de establecer este «texto definitivo» que para quienes quieran abordar la obra de Rulfo desde un punto de vista filológico o semántico será de gran interés. Además de este «texto definitivo», que Sergio López Mena ha establecido para *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, y cuyo texto de referencia es *Obras completas de Juan Rulfo* en la edición del Fondo de Cultura Económica (México, 1987), el libro recoge, bajo el epígrafe «Otras letras», dos relatos más («Un pedazo de noche» y «La vida no es muy seria en sus cosas»), textos para cine y una serie de ensayos, discursos, conferencias y prólogos; en cuanto a esta serie de textos no literarios, resulta curiosa su falta de enfoque erudito, lo que en algunas ocasiones los convierte en piezas casi ingenuas y desvalidas, tan ajenas a la estricta reflexión teórica como es su obra. De manera que este libro recopila, como reza el título, toda la obra de Juan Rulfo.

Después de un breve intermedio, ocupado por la cronología, se abre el espacio para el aparato crítico. En cierta forma, este es un libro resumen, o de cierre; si su primer objetivo era establecer ese «texto definitivo» (que probablemente será la base de posteriores ediciones), su segundo objetivo es ayudar a que el lector estudioso se enfrente, aborde y se mueva entre los trabajos que la obra de Rulfo ha suscitado, por lo que el libro posee un cierto carácter de guía, aunque no excesivamente explícito ni didáctico, y merece la pena detenerse en esta parte del volumen.

Bajo el epígrafe «IV: Historia del texto», se recogen cuatro ensayos que son los que en mayor medida responden a ese carácter de guía, cuya pretensión es, por una parte, situar la obra de Rulfo en su contexto histórico y esquematizar las diferentes formas en que la crítica ha abordado esta obra, y, por otra parte, situar y analizar la figura de Rulfo como escritor. El artículo de Norman Klahan, titulado «La ficción de Juan Rulfo: nuevas formas de decir», hace una primera aproxima-

⁷ Rulfo, Juan: Toda la obra. Edición crítica. Coordinador: Claude Fell. Col. Archivos. Edit.: CSIC (Para España) Madrid, 1992, 950 págs.

⁸ Fell, Claude: Toda la obra, Juan Rulfo. Ibd.: págs. XII-XIII.

ción al momento en el que se gestó y nació la obra rulfiana: «Su concepción estética del arte se opondrá al realismo tradicional (...) y su visión estética seguirá las pautas establecidas desde la colonia por Fray Bartolomé de las Casas y el Padre Sahagún, darle voz a los desvalidos»⁹. Sitúa la narrativa de Rulfo en un contexto de cambio y tránsito, un momento de ruptura con la narrativa tradicional, que en Europa se comenzó a gestar a fines del siglo XIX y que en Hispanoamérica tuvo su peculiar reflejo hacia los años treinta (con nombres como Borges, Asturias, Azuela y Yáñez); momento que en México coincidió en los años posteriores a la Revolución. «Rulfo logra fundir dos impulsos creativos en vigencia: encuentra el equilibrio preciso para expresar la visión de un mundo subjetivo, interior e imaginativo (poesía de “Los contemporáneos”) con la penetración de un mundo objetivo, exterior y recreado (Novela de la Revolución)»¹⁰. Resulta interesante advertir el gran juego que ofrece esta especie de situación de bisagra que Klahan le otorga a la obra de Rulfo y que a su vez la convierte en pieza indispensable, sustentadora, como las bisagras, de la narrativa mexicana; ello le permite señalar tanto influencias muy cercanas y patrióticas (nos remitimos una vez más a la Novela de la Revolución), como otras no por evidentes menos interesantes: «Después de Freud, Marx, Nietzsche, Kierkegaard, Einstein, Frazer y dos guerras mundiales, el mundo se configura como conflictividad. La visión de un mundo en crisis que los nuevos narradores buscaban aprehender, se manifiesta a través de la composición fragmentada y la desintegración del lenguaje tradicional»¹¹; también señala otros parentescos con el surrealismo o con la literatura norteamericana (Faulkner fue una de las grandes admiraciones de Rulfo) que por la misma época estaba también viviendo un momento de ruptura y búsqueda de su propia expresión. En este sentido quizá sea importante señalar que, si bien una vez pensadas, estas influencias parecen no tanto evidentes como de sentido común, no deja de ser preciso señalarlas, ya que la tentación más fuerte cuando se lee a Rulfo es sentir que sus libros han surgido de la nada, que su literatura existe en medio de la soledad y el silencio. Finalmente, el artículo desemboca en intentar encontrar cuál era el sentido de la ficción para Rulfo, su manera de abordar la oralidad, de abandonar el ensayo, la omnisciencia narrativa y la autobiografía, su forma radicalmente nueva de entender la imaginación.

El artículo de Walter D. Mignolo, «Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las Literaturas del “Tercer Mundo”», introduce el elemento antropológico y social. Escribía Derek Walcott: «Mi raza empezó como empezó el mar,/ sin nombre ni horizonte,/ con guijarros bajo la lengua/ y una diferente visión de las estrellas./ (...) Sólo soy un negro mestizo que ama el mar./ Recibí una sólida educación colonial./ En mí hay holandés, negro e inglés,/ y no soy nadie, o yo solo, soy una nación entera»¹². Sobre esta escisión y la manera de abordarla, más que sobre la nueva unidad que ella puede generar, trata el artículo de Mignolo, que parte de una comparación entre Rulfo y Amós Tutuola para abordar el tema y en el que la palabra clave es el neologismo “ficcionalizar”: «En ambos casos se trata de ficcionalizar la oralidad mediante la escritura literaria»¹³. Una “ficcionalización” que, según Mignolo, expresa la tensión entre la tradición escrita occidental y la tradición oral de las culturas amerindias y africanas, la concepción no lineal del tiempo que le es propia a la oralidad. El artículo gira en torno a conceptos como dominación estética, élites colonizadoras y reivindica la estrecha relación que existe entre antropología y literatura. Postura que Mignolo resume: «Las posiciones críticas adoptadas a partir del *new criticism*, del formalismo, del estructuralismo, de la deconstrucción, corrigieron esos errores [utilizar todo lo que se hallaba cercano al texto de forma indiscriminada] tratando de atender sólo al culpable, es decir al texto. Este artículo vuelve, intencionalmente, al caso del policía que arrea con todo lo que está cerca del sospechoso. No ha hablado tanto de Rulfo como de una serie de temas que están cerca de él: (...) necesitamos conceptos de literatura que nos permitan comprender las prácticas discursivas de América Latina y otras zonas del tercer mundo (...) teorizando las diferencias que los procesos de colonización y sus trayectorias históricas impusieron a las prácticas literarias de las zonas colonizadas»¹⁴. Estas palabras dan una idea suficiente-

⁹ *Ibd.*, pág. 419.

¹⁰ *Ibd.*, pág. 421.

¹¹ *Ibd.*, pág. 420.

¹² Walcott, Derek. *Islas, Comares/La Veleta*. Granada, 1993, págs. 63 y 9.

¹³ Juan Rulfo, *Toda la obra*. *Ibd.*, pág. 429.

¹⁴ *Ibd.*, pág. 443.